

Apuntes sobre el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso

► Escribe Alfredo Barría Troncoso

Licenciado en Cine, Universidad de Valparaíso, con mención en dirección de arte. Diplomado en Estudios en Cine, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad Técnica Federico Santa María en las asignaturas de Estética, Cine y Teoría del Cine. Profesor de Historia General del Cine de la Universidad Adolfo Ibañez y del Duoc UC, sede Viña del Mar. Director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, creado en 1997. Autor de *El espejo quebrado, memorias del cine de Allende y la Unidad Popular* (Uqbar, 2011).

En los primeros meses de 1997, un grupo de cineófilos de la ciudad de Valparaíso, Chile, comenzó a diseñar el programa de lo que primero se llamó *Semana Internacional de Cine de Valparaíso* y, luego, *Festival Internacional de Cine de Valparaíso*. La idea no era hacer un festival más, homologando a los ya existentes. Tampoco se trataba de buscar una originalidad por decreto. En tiempos en que el video electrónico aparecía como el anuncio de una nueva era para la cinematografía, propiciar una línea curatorial archivística y patrimonial se entendía como una afirmación de fe en los parámetros clásicos de la imagen en movimiento. Ya el auge de la cibernética ratificaba también la volatilidad de la percepción filmica. Rescatar materiales pertenecientes a los archivos de las filmotecas internacionales era una forma de fijar ciertas señales de ruta en medio de los vertiginosos cambios de fines de siglo.

Junto con lo estrictamente cinematográfico, se imponía una ineludible vinculación con la ciudad, espacio urbano de características singulares. Como cada festival existente en el mundo, el de Valparaíso tiene un arraigo con la geografía que lo cobija: la fuerza iconográfica del puerto se levanta como un telón de fondo más cercano a la leyenda que a la historia. Esta dimensión mítica se remonta a fines del siglo XIX, con las tripulaciones navieras que cruzaban el Cabo de Hornos y llegaban al Valle del Paraíso. La literatura hizo el resto, construyendo el imaginario del puerto. Luego del terremoto de 1906 y la apertura del Canal de Panamá en 1914, la ciudad vivió un proceso ininterrumpido de decadencia, verificado en la emigración de las capas medias de la población hacia otras ciu-

dades, particularmente Viña del Mar, en el marco de una crisis que en las tres últimas décadas del siglo XX marcaba una tendencia irreversible. El puerto empezaba a dejar atrás su condición de privilegiado enclave marítimo del cono sur del continente.

Los terremotos de 1965, 1971 y, sobre todo, el de 1985, terminaron por instalar a la ciudad en la periferia y la marginalidad del desarrollo del país. Unido a este fenómeno, la implantación de una radical economía de libre mercado en los inicios de la dictadura militar, a mediados de los años setenta, dejó a Valparaíso sumida en la postración social. La oposición entre una contingencia precaria y un pasado legendario se imponía como una nueva manera de sentir la ciudad. Estos contrastes de época aparecían muy bien dibujados en *A Valparaíso* (1962), de Joris Ivens, donde la dura sobrevivencia cotidiana del porteño ("hacia arriba hacia abajo, hacia arriba hacia abajo", repite el narrador del documental) se asumía como el orden natural de las cosas. En los años noventa, comenzará a incubarse la transformación del sello portuario e industrial de la ciudad por otro turístico, universitario y de servicios.

Los tres primeros años del festival de cine recordado de Valparaíso intentaron posicionar el discurso archivístico y patrimonial en un país que carecía de filmotecas, a diferencia de otros países latinoamericanos. Representantes cinematecarios de Perú, Bolivia, Cuba, Uruguay y Argentina que asistían como invitados, socializaban un lenguaje especializado de uso más bien limitado: formatos, duplicados, moviolas, copias, texturas, cromatismo, cine silente, bóvedas climatizadas, nitrato, acetato, versiones restauradas.

A partir de 1998, el festival combinó las franjas de exhibición con la organización de simposios de investigación autoral, que reunieron a diversos exponentes de la crítica y la teoría cinematográfica. Especialistas como Pedro Susz K. (Bolivia), Isaac León Frías y Federico de Cárdenas (Perú), Luis Elbert y Manuel Martínez Carril (Uruguay), Eduardo A. Russo

(Argentina), Roman Gubern (España), David Ramón (México) y Walter Schobert (Alemania), aportaron sus indagaciones filmográficas. Sergei Eisenstein, Orson Welles, Luis Buñuel, Stanley Kubrick y Andrei Tarkovski fueron examinados en sucesivas conferencias que le otorgaron al festival un perfil particular. Años después, los simposios fueron reemplazados por un módulo denominado "Observatorio del cine chileno", con diversas aproximaciones temáticas que buscaban el rescate y la puesta en valor de fenómenos autorales no tratados en circuitos convencionales. En esta línea se programó una retrospectiva del director Cristián Sánchez, el mismo año (2007) que el BAFICI lo llevara a Buenos Aires. El caso de Sánchez es muy significativo, ya que su cine está hecho en formato de 16 mm y también en U-Matic, y se aleja totalmente del circuito de distribución comercial. Un libro publicado en la Universidad de Stanford por Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez*,¹ ofreció el marco teórico para examinar al autor de *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982) y *El cumplimiento del deseo* (1994).

Posteriormente, se puso en el horizonte al pionero chileno Alberto Santana, en un trabajo de investigación conjunta con la directora de la Filmoteca de Lima, Norma Rivera, y la subdirectora de la Cinemateca Nacional del Ecuador, Wilma Granda. El increíble periplo de Santana por los países del continente, a comienzos de los años treinta, convirtió el seguimiento de su obra en una verdadera odisea archivística. En Chile ya se había hecho el documental *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica* (2002), de la fallecida directora Adriana Zuanic, con importantes contribuciones de Hans Mülchi y Eliana Jara. Una temática histórica fue el Observatorio dedicado al cine hecho en el período de la Unidad Popular (1970-1973), con referencias a la productora estatal Chile Films y a las películas documentales y de ficción realizadas en esos años.

¹ Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez*, California, Universidad de Stanford, 2007 (N. del C.).

Una de las opciones curatoriales que se definieron en los primeros años del festival fue dar un espacio al Chile visto por realizadores internacionales. En esta línea se estrenaron muestras documentales del colectivo alemán Heynowsky & Scheumann, del español-francés José María Berzosa y trabajos de ficción hechos por Peter Lilienthal. A su vez, la repatriación de materiales filmados por cineastas chilenos en el período del exilio permitió conocer una serie de películas realizadas en España, en la entonces Unión Soviética, Finlandia y Suecia por Sebastián Alarcón, Claudio Sapiaín, Sergio Castilla, Angelina Vázquez, Orlando Lübbert, Luis Vera, Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Héctor Ríos y Miguel Littin.

Al pasar a la década de 2000 nos encontramos con un nuevo escenario para el audiovisual mundial, con el auge de los soportes cibernéticos que dejarían obsoleto al video electrónico, inaugurando la era multimedial-digital. Para ese entonces, la muerte del cine en celuloide deja de ser un debate intelectual o meramente teórico para situarse en un ámbito decididamente coyuntural y práctico. Sumando a esto, desde la esfera gubernamental empieza una campaña para impulsar la candidatura de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad (UNESCO), gestión que se entiende como la apertura de un nuevo ciclo histórico. Los agentes políticos inauguran nuevos códigos semánticos para la ciudad, como el turismo patrimonial, los servicios universitarios y las pequeñas empresas hoteleras y gastronómicas.

El festival partió buscando sustentarse con aportes privados, para, en pocos años, obtener recursos públicos mediante fondos concursables y asignaciones directas desde el Gobierno Regional de Valparaíso. La campaña UNESCO, que concluyó con la declaración del casco histórico como Patrimonio de la Humanidad, coincidió con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, institucionalidad que estableció diversos fondos sectoriales en la música, el libro y el audiovisual. Este nuevo marco cultural favoreció también la creación de la Cinoteca Nacional de Chile, que

impulsó un trabajo profesional en todo lo relacionado con la conservación, la restauración y la difusión filmica. Los vínculos con la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) se acrecentaron y el número de restauraciones anuales del cine chileno alcanzaron una continuidad impensable hace pocos años atrás.

Pese al favorable contexto nacional, la segunda mitad de la década de 2000 encuentra a Valparaíso sumida en la postración económica, con altos índices de desempleo. Se empieza a hablar de la urgencia de una política de subsidio estatal a la ciudad patrimonial, en medio de un fuerte discurso liberal y privatizador. Un punto de quiebre ocurre con el terremoto del 27 de febrero de 2010, que provoca graves daños en los sectores patrimoniales sancionados por la UNESCO que, además, ya habían sido víctimas de sucesivos incendios. Ese año el festival se presenta bajo una nueva denominación: *cine recobrado*, que marcó, también, un punto de inflexión en lo programático. La cercanía con los quince años de existencia del festival y la ausencia de una sala de exhibición adecuada (con los teatros municipales de Valparaíso y Viña del Mar cerrados por las secuelas del terremoto), colocaron a la gestión en una encrucijada. Si en 2001 se alcanzó el punto más alto de asistencia de público, principalmente universitario, diez años después el panorama de las audiencias entró en crisis. El cine visionado en computadores personales y el amplio repertorio de películas posibles de visualizar en Internet alteraron el circuito tradicional de la exhibición. Era posible ser cinéfilo, sin pisar jamás una sala de cine. Efectuado el diagnóstico de los nuevos tiempos, la 15° versión del festival, realizada en 2011, se planteó como cierre de un ciclo e inicio de un nuevo horizonte. Este cambio de época audiovisual es mucho más radical que el producido con el advenimiento del cine sonoro a fines de la década del veinte. Para muchos analistas e investigadores, lo que estamos experimentando es una revolución que pone en duda la continuidad del cine en formato de celuloide.

Este punto de quiebre del festival coincidió con la restauración histórica del Edificio Luis Cousiño, recinto construido entre 1881 y 1883, y que el último tiempo estaba en total abandono. La recuperación fue una decisión institucional de la Fundación Duoc de la Pontificia Universidad Católica de Chile e incluyó una sala multipropósito para 270 espectadores. En medio de una arquitectura cuyos elementos ornamentales establecían el cornisamiento horizontal, con una fachada curva irrumpiendo entre pilastras y balaustradas, el festival encontró domicilio y arraigo. En este contexto se lanzó el concepto de *cine recobrado*, denominación que, manteniendo su identificación con la ciudad de Valparaíso, se coloca en una neta opción curatorial dirigida al pasado de las imágenes en movimiento. El nombre se inspira en *Le temps retrouvé* (1927), la novela de Marcel Proust que cierra el monumental proyecto literario *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y que también fue llevada al cine por el director Raúl Ruiz. El festival se propone sustentar la vigencia del antiguo *modus operandi* del cine, como desplazamiento físico del espectador, y que termina en el ingreso a un ritual comunitario y social. El oscurecimiento de la sala ante el inicio de la proyección, *ex umbra in solem*, marca el primer rango diferenciador. La continuidad secuencial de las imágenes se encuentra garantizada por la ausencia de cortes publicitarios u otras alteraciones (control remoto deteniendo, acelerando o demorando ese fluir) que implican una manipulación del tiempo perceptivo. No es menor el uso de un telón de proporciones tradicionales, que apunta a establecer un contraste con la marea de micro pantallas multimediales que dominan el campo posmoderno de las imágenes en movimiento. Esta centenaria ritualidad cinematográfica, hoy amenazada, constituye uno de los objetivos del cine recobrado.

Esta afirmación del espacio clásico del cine, que definió su rango estético por un siglo, puede ser considerado un gesto de resistencia frente al devenir de los acontecimientos audiovisuales de los nuevos tiempos. También la noción de *cine recobrado* es un

dispositivo que opera hacia atrás, hacia la memoria y el pasado histórico. Aquí caben las versiones restauradas, el hallazgo de películas que se creían perdidas y el rescate de autores desconocidos. Esta opción curatorial arriesga una toma de posición: gran parte de la historia del cine ya ha sido hecha. Más allá de la profecía rosselliniana, que en 1963 afirmó la muerte del cine, es el particular itinerario recorrido por el cine el que induce la mirada hacia atrás. Los primeros balbuceos de la imagen en movimiento fueron seguidos rápidamente por la consolidación del formato narrativo-industrial y la puesta en práctica de un arsenal expresivo, partiendo por el montaje y la composición del encuadre.

Muy pronto irrumpieron las vanguardias experimentales y abstractas, denunciando la inercia del llamado *Séptimo Arte* y anunciando lo mucho que ganaría el cine si dejaba atrás el teatro y la literatura y se asumía como una rama de las artes plásticas. Pero luego de este cuestionamiento llegó la etapa sonora y con ella el auge del sistema de los grandes estudios. Esto marcó un impresionante desarrollo económico de la producción fílmica, que no se detuvo hasta la llegada de la televisión, que coincidió con la aparición de la nueva ola francesa y la teoría de autor. De la televisión al video electrónico, pasamos rápidamente al universo cibernético y los formatos digitales. En pocas décadas, el cine observó la transición de su etapa fundacional y pronta llegada a la madurez, experimentando en algunos géneros, como el western y la comedia musical, un virtual agotamiento. Debido a esto, proponerse un retorno al pasado cinematográfico se configura como un trayecto más bien reciente a diferencia de otras artes.

Un diseño curatorial que se proponga una línea de trabajo orientada a recobrar y recuperar zonas periféricas o marginales del cine juega sus cartas en una concepción temática básicamente autoral. Ejemplo de esto fue la segunda versión del festival, que en 1998 mostró una retrospectiva de Patricio Guzmán, cuando su trilogía *La batalla de Chile* (1975-1979) aún no se

estrenaba en salas. Al año siguiente se trajo *Napoleón* (1927), de Abel Gance, pieza de archivo del Museo de Cine de Frankfurt, que inició un largo capítulo del festival dedicado a la revisión de las obras clave del período mudo. También se atendieron los proyectos inconclusos, como la película *Viva Crucis* del director chileno Patricio Kaulen, nunca terminada, y varios cortos de Orson Welles, que quedaron a mitad de camino, pesquisados por el Filmmuseum de München. Esta puesta en valor del pasado del cine va unido al encomiable trabajo de investigación hecho por las filmotecas internacionales. En la gestión de este trabajo asociado, comprobamos que el espacio archivístico es un oficio profesional que siempre opera a contrapelo del tiempo y de los recursos financieros. Particularmente, en muchos archivos latinoamericanos se vive al borde de la precariedad.

Si recobrar es volver a transitar por épocas pretéritas, la recuperación de ese tiempo extinguido le da a la proyección cinematográfica un carácter fantasmático. Pensemos en la retrospectiva del documentalista siciliano Vittorio De Seta, que la Cineteca de Bologna envió al festival de 2010, con sus trabajos hechos entre 1954 y 1959. El registro de un mundo perdido, con diversas comunidades de pescadores, mineros, pastores y agricultores, encarnando un modo de vida preindustrial, permite atrapar y fijar unos oficios humanos hoy superados por el desarrollo tecnológico de la segunda mitad del siglo XX. El cine recobrado entra en el túnel del tiempo, para intentar fijar el pulso y el ritmo epocal.

Trasladémonos al cine primitivo mudo, donde la presencia de un pianista acompañando las silenciosas figuras en el encuadre ofrece un radical contraste con el espectáculo multimedial de nuestros días. Si por varios años el festival de cine recobrado desempeñó un rol político, en cuanto a recuperar la memoria del exilio cinematográfico chileno, posteriormente se hizo urgente optar por una nueva hoja de ruta, en sintonía con el brusco cambio de época. Con el nuevo siglo estamos instalados en el centro mismo de un

momento histórico. Aunque el cine ya había perdido el monopolio de las imágenes en movimiento a mediados del pasado siglo, no hay comparación con los fenómenos audiovisuales que se experimentan en la actualidad.

En medio de debates teóricos acerca de la conversión del cine en posible lengua muerta, la reconstrucción de tiempos pretéritos ofrece un trayecto a las fuentes de un arte centenario. Si bien cada cierto tiempo aparecía una película orientada al rescate del pasado del cine, este dato podía tomarse como una extravagancia autoral. Pensemos en la valoración del mundo marginal de la serie B americana en *Ed Wood* (1994), de Tim Burton, hecha, además, en blanco y negro. Un fenómeno distinto parece estar ocurriendo ahora con la sorpresa de encontrarnos en pleno 2012 con películas nacidas en el corazón mismo de la industria y que entran a jugar con la máquina del tiempo. *The artist* (2011), de Michel Hazanavicius, y *Hugo* (2011), de Martin Scorsese, esta última en 3D, no son producciones de bajo costo y hechas en los bordes del negocio cinematográfico.

Si la propia industria está volviendo sus ojos al pasado, la tendencia algo indica. Un arte centenario como el cine empieza a reconstruir en forma consecutiva sus orígenes primitivos y fundacionales. En paralelo, la travesía por los mares globalizados y multimediales del nuevo siglo ofrece un horizonte de abierta incertidumbre. Al tener un sólido corpus de memoria acumulada, los parajes del cine se pueden dibujar en gran parte con las imágenes del pasado. ✱